

Michel Ouellette, l'oeuvre correctrice du ré-écrivain
Michel Ouellette: The Corrective Work of the Rewriter
Michel Ouellette, la obra correctora del re-escriptor

Louis Patrick Leroux

Volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009

Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037664ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/037664ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Leroux, L. P. (2009). Michel Ouellette, l'oeuvre correctrice du ré-écrivain. *Voix et Images*, 34(3), 53-66. <https://doi.org/10.7202/037664ar>

Résumé de l'article

Le théâtre de Michel Ouellette, qui s'est d'abord inscrit dans une tradition plus mimétique et communautariste, a manifestement pris le virage d'une littérisation autoréflexive de la figure même du créateur. Cet article explore les instances d'autofiction intrusives de l'auteur et de sa démarche correctrice, revisitant à la fois les pièces de ses contemporains et le sort de ses propres personnages. L'oeuvre de Ouellette présente, par le truchement d'avatars auctoriaux, la figure d'un ré-écrivain mettant en scène son oeuvre correctrice.

MICHEL OUELLETTE,
L'ŒUVRE CORRECTICE DU RÉ-ÉCRIVAIN

+ + +

LOUIS PATRICK LEROUX

Université Concordia

Quand je me regarde dans le miroir, je ne m'y vois plus. L'autre jour, j'ai fait l'expérience de ma disparition. J'ai relu tout ce que j'avais écrit. Pour constater que j'étais un miroir qui se regarde dans le miroir¹.

L'acte d'écrire est un geste autoréflexif chez Michel Ouellette. Non pas que l'auteur dramatique franco-ontarien ne sache trouver qu'en soi matière à écrire, mais plutôt, il ne saurait résister au discours sur l'écriture, tant par ses intrusions auctoriales sur la forme du récit que par le regard que portent ses propres personnages sur la fonction sinon l'existence de leur géniteur. Ses personnages porte-parole du clan, qu'ils soient conteurs ou écrivains, sont des ré-écrivains, des rhapsodes puisant d'abord à l'anamnèse sa qualité itérative et à la mémoire ce que la honte y a refoulé. Ce qu'ils feront avec l'histoire — c'est-à-dire le récit des leurs, issu de la mémoire défaillante puisque filtrée par les traumatismes accumulés — ressemblera étrangement au processus de l'auteur élargissant progressivement le cadre de la scène pour découvrir l'auteur à l'œuvre dans les coulisses. Tel le miroir de l'*Infante* de Vélasquez, celui que nous tend Ouellette met en évidence un protagoniste apparent tout en dévoilant les acteurs essentiels du récit et la teneur de leurs regards croisés.

Ce jeu de miroirs n'est pas sans rappeler celui auquel s'est livré Michel Tremblay avec ludisme et engagement dans le cycle de ses pièces que j'ai déjà qualifiées d'impromptus, c'est-à-dire les œuvres de l'autobiographie de son processus créateur², depuis *Ville Mont-Royal* à *En circuit fermé*, en passant par *L'impromptu des deux « Presse »*, *Le vrai monde ?* et *L'impromptu d'Outremont*³. Le théâtre québécois, on le sait, comprend de nombreux exemples d'autoréflexivité auctoriale, mais la

+ + +

1 Michel Ouellette, *Frères d'hiver. Récit poétique et polyphonique*, Sudbury, Prise de parole, 2006, p. 25.

2 Louis Patrick Leroux, « Tremblay's Impromptus as Process-Driven A/B », Sherrill Grace et Jerry Wasserman (dir.), *Theatre and Autobiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, 2006, p. 107-123. 3 Michel Tremblay, « Ville Mont-Royal ou Abîmes », *Le Devoir*, 28 octobre 1972, p. xvii; *L'impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, 1980, 115 p.; « L'impromptu des deux "Presse" », *20 ans du CEAD*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 285-297; *Le vrai monde ?*, *Théâtre I*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, 448 p.; *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, 1994, 124 p.

particularité et l'intérêt du théâtre de Michel Ouellette tient à l'émergence, chez lui, d'une figure d'auteur qui revendique progressivement un rapport plus intime avec le spectateur, quitte à éliminer les personnages « fictionnels » dès qu'ils seront trop autonomes, trop distrayants.

AUTOFICTION INTRUSIVE (AUTORIALE)

L'autoréflexivité de Ouellette présente surtout les caractéristiques associées à ce que Vincent Colonna⁴ a nommé « l'autofiction intrusive ou autoriale ». Ce dernier, reprenant le néologisme *autofiction* de Serge Doubrovsky⁵ — soit la réponse ludique et oxymorique au pacte autobiographique tel que l'avait défini Philippe Lejeune⁶ —, confrontera le genre du récit fictionnel de soi à un modèle inattendu puisé à l'Antiquité : le poète latin Lucien, dit le « Syrien ». En évoquant ce poète-philosophe de la seconde sophistique, Colonna établit que l'autofiction ne se limite guère aux effets de mode de la littérature contemporaine. Il estime que l'œuvre de Lucien « manifeste clairement que *l'autofiction n'est pas une forme simple, mais un agencement complexe* » (AF, p. 70). Cette œuvre multiple propose déjà, en effet, quelques modèles de fabulation, d'abord fantastique, puis biographique et, enfin, spéculaire. L'exercice archéologique vise bien sûr à rappeler que l'autofiction n'est pas que l'apanage de la postmodernité. Colonna rappelle que dès sa naissance,

l'autofiction fantastique s'est ainsi posée comme concurrente du roman en voie de constitution, comme son doublon burlesque, mais aussi son envers étrange, la figuration littérale de ses ruses et de ses mécanismes de séduction : l'imitation de la réalité ; la prétention à l'authenticité ; l'adoption par l'auteur du rôle de narrateur (AF, 39).

L'autofiction fantastique, telle que la définit Colonna, présente un auteur au centre du texte, mais qui « transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance » (AF, 75). On assiste alors à la « chosification de l'auteur » (AF, 77), dans laquelle l'écrivain est un devenir-fictionnel⁷, une projection fantasmée sur le corps du personnage, un peu à la manière de Dürer qui donnait à son Christ son propre visage. Ce procédé, chez Ouellette, s'apparenterait à la création d'un alter ego autorial littérisé : Pete dans *Corbeaux en exil*, Pierre-Paul dans *French Town*, Édouard dans *Duel*, à la fois Pierre et Paul dans *Frères d'hiver* ou encore l'homophone anglicisé de l'auteur, Sheldon Willett, dans *Götterdämmerung*⁸.

+ + +

⁴ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, 251 p. Souligné dans le texte. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AF, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. ⁵ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 1988, 167 p. ⁶ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, coll. « Points/Essais », 1996 [1975], 383 p. ⁷ Colonna semble ici puiser au vocabulaire de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1975, 159 p.

⁸ Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, Hearst, Le Nordir, coll. « Théâtre/Le Nordir », 1992, 114 p. ; *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 1994, 114 p. ; *La dernière fugue* suivie de *Duel* et de *King Edward*, Ottawa, Le Nordir, 1999,

Il s'agit non pas d'un dévoilement impudique de la vie de l'auteur, mais de sa représentation métonymique. Une telle autofabulation s'inscrit assez aisément dans une typologie lucienne, bien qu'une nouvelle posture proposée par Vincent Colonna, l'*autofiction intrusive (autorale)*, vienne troubler l'exercice trop aisément classificateur. Cette dernière posture présente plutôt l'avatar de l'écrivain comme « récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un "narrateur-auteur" en marge de l'intrigue » (AF, 135). Le narrateur-auteur est en mesure, par sa présence et son autorité sur le récit, de haranguer son lecteur, de se contredire, de s'égarer dans les digressions. Cette présence autofictionnelle présuppose un roman dont la narration serait à la troisième personne. En effet, le théâtre de Ouellette, en particulier les pièces qui mettent en scène des auteurs à l'œuvre, emprunte notamment aux outils et aux ressorts du roman. Dans *Corbeaux en exil*, Pete n'écrit pas une pièce, il écrit un roman ; l'intérêt du conflit entre Édouard et Blanche dans *Duel* réside non pas dans le texte écrit, mais dans les écarts et les commentaires sur le texte à jouer ; Sara Rosenfeld écrit un roman spéculaire confondant la vie de *Willy Graf* et celle de ses parents ; finalement, *Götterdämmerung* comporte la figure d'un commentateur extradiégétique, soit « l'Homme qui lit », personnage qui s'avérera l'alter ego de l'auteur.

La fabulation de soi qu'on nomme depuis Doubrovksy l'autofiction « est devenue assez tôt dans l'histoire de l'humanité *une force*, une conquête du discours littéraire » (AF, 166 ; Doubrovsky souligne). Quel est donc le discours littéraire à conquérir pour Ouellette ? Celui, sans doute, en Ontario français, qui a érigé comme modèle l'effacement de soi et de l'écriture au profit d'une parole communale, voire communautariste. François Paré rappelle que l'œuvre fondatrice de cette dramaturgie, *Lavalléville* d'André Paiement⁹, décrit l'individu « ultimement comme un être dénué de sens, abandonné à lui-même dans une solitude inconsolable. Chose parmi les choses, condamnés à l'irréparable immobilité, les êtres ne trouvent le réconfort que dans les limites de la communalité¹⁰ ». Le théâtre de Paiement, œuvre collective et d'abord orale, issue d'une mise en commun des revendications et des *a priori* d'une contre-culture régionaliste, « annonce la mise au rancart et même la disparition de l'écrivain¹¹ ». Michel Ouellette apparaîtra comme le premier auteur dramatique qui ne soit pas également metteur en scène ou comédien. Cette solitude créatrice dans un milieu qui repose d'abord et avant tout sur la compagnie des gens de théâtre et leur sollicitude ne sera pas sans affecter son œuvre.

Après s'être illustré comme digne héritier d'André Paiement (surtout celui des pièces *Lavalléville*, *Moé, j'viens du Nord*, *'stie* et même *À mes fils bien-aimés*¹²) et de Jean Marc Dalpé (surtout du *Chien* et d'*Eddy*¹³), tant par les thèmes d'affirmation

+ + +

163 p. ; *Götterdämmerung*, tapuscrit, 66 feuillets, version de juin 2006 qui m'a été confiée par l'auteur. Le tapuscrit a par la suite été déposé au Centre des auteurs dramatiques à Montréal et la pièce a fait l'objet d'une mise en lecture lors de sa semaine de la dramaturgie en 2006 ; *Willy Graf*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Théâtre », 2007, 111 p. 9 André Paiement, *Lavalléville, comédie musicale franco-ontarienne*, Théâtre, vol. III, Sudbury, Prise de parole, 1983, 95 p. 10 François Paré, *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Essai », 1994, p. 76. 11 François Paré, art. cité, p. 71. 12 André Paiement, *Moé, j'viens du Nord*, *'stie* et *À mes fils bien-aimés*, Théâtre, vol. I, Sudbury, Prise de parole, 1978, 131 p. 13 Jean Marc Dalpé, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, 1987, 62 p. ; *Eddy*, Sudbury/Montréal, Prise de parole/Boréal, 1994, 203 p.

régionale que par la mise en évidence du manque à gagner culturel et par la langue en apparence appauvrie et exogame de l'Ontario français, Michel Ouellette cherchera à prendre ses distances d'une esthétique du ratage pour plutôt se donner des défis formels d'écriture dramatique ou d'écriture littéraire normative. En cherchant à se distinguer des siens, Pierre-Paul, le protagoniste de *French Town*, quittera le Nouvel-Ontario pour Toronto. Dans la métropole, il remplacera sa langue maternelle «joualissante» et imprécise par une langue correctement parlée, voire *défundue* avec sérieux dans son nouveau milieu anglophone socialement ascendant. La langue, dès sa tendre enfance, lui servira de rempart contre la violence paternelle et l'ignorance ambiante de son milieu villageois : « Je cherchais un vocabulaire pour dire ma peine. Je me sauvais dans les pages de ce dictionnaire. Je goûtais, enfin, à la liberté ¹⁴. » Ouellette redonne à Pierre-Paul une tribune en chassé-croisé avec celle du père et de sa sœur dans *Requiem* :

J'ai ouvert la bouche pour lui donner le mot «revendiquer». [...] Je voulais l'aider à se tenir debout face à l'opresseur. [...] Alors ses mains sont tombées sur moi. Il m'a secoué. Il m'a frappé. Il m'a écrasé. [...] Je récitais par cœur les accords ¹⁵.

Ni la langue et ses règles réconfortantes, ni l'éducation, ni les revendications, ni l'exil éventuel n'arriveront à protéger Pierre-Paul de sa blessure paternelle ; il tuera son père en lui à l'aide d'une carabine retournée contre lui-même. *French Town* demeurera l'œuvre de référence de Ouellette, tant par l'inscription de son style et des thèmes exploités que par la structure dramatique dorénavant typique, qui met en opposition un présent précaire et le passé qui vient le troubler par le biais de l'intrusion d'un agent du changement qui tente de réécrire le passé ou du moins de le corriger. Le passé, incarné par des spectres et défendu par la jeune génération, viendra à bout de l'intrus correcteur, non pas sans avoir absorbé la mémoire récente pour mieux l'historiciser.

LA PAROLE-ACTION

On pourrait croire, de prime abord, que ce théâtre en est un de l'anamnèse. S'il est vrai que cette dernière en structure les récits, c'est l'action du protagoniste qui l'alimentera. Cette action ne sera pas forcément liée à des gestes ; elle le sera plutôt à une parole correctrice. Aristote voyait la tragédie comme étant la représentation d'une action ¹⁶ ; non pas de la vie, mais d'une action soutenue et complète. Comme

+ + +

¹⁴ Michel Ouellette, *French Town*, p. 27. ¹⁵ Michel Ouellette, *Requiem* suivi de *Fausse route*, Ottawa, Le Nordir, coll. «Rappels», 2001, p. 43. ¹⁶ Plus précisément : « La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à la fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration ». Aristote, *Poétique*, introduction, traduction et annotations de Michel Magnien, Paris, Librairie générale française, coll. «Le Livre de poche», 1990, p. 92-93.

l'entendait Hannah Arendt, « agir c'est mettre en mouvement¹⁷ ». Joseph Danan nuance cette affirmation dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* : « agir, c'est d'abord vouloir agir. La crise de l'action trouve son origine dans la crise du sujet, dans les failles du moi et de sa capacité à vouloir¹⁸ ». Justement, c'est ce *vouloir*, ce désir clairement articulé, ce mouvement *vers* le dévoilement de la vérité inévitablement cachée dans le théâtre de Ouellette qui porte à croire qu'il s'agit non pas d'un théâtre de l'inaction et de l'exposition, mais plutôt d'un théâtre mettant en scène cette « action parlée » qu'on reconnaissait déjà chez Pirandello, dont l'influence est notable dans la tension mise en scène entre les auteurs et leurs personnages. En privilégiant la parole-action, Ouellette fait de cette parole même un objet souhaitable et valable. Bien que celle d'un théâtre, cette parole-action est d'abord liée à son *écriture*, à son inscription et à sa légitimation.

L'univers est clos, autoréférentiel et il se présente comme le reflet du combat intérieur d'un auteur déchiré entre un projet d'écriture rétrospective et communale et celui d'un affranchissement de la communauté vers une parole qui lui est propre. Le déraillement sera intériorisé et autorial ; il tiendra de l'entêtement de ces auteurs mis en scène qui, tout en *littérisant* avec une indiscrétion apparente le récit familial, chercheront à s'en écarter en rappelant à l'ordre leurs créatures pourtant vivantes avant qu'ils ne les aient écrites. Dans *Willy Graf*, Sara Rosenfeld prétend avoir écrit son Willy Graf avant qu'il n'entre dans sa vie, mais on apprendra qu'elle s'en est inspirée et qu'elle tente de lui écrire une vie digne de celle des ancêtres de l'auteure. Dans *Duel*, Blanche résiste au scénario que lui impose Édouard, à la fois son fils, son partenaire de jeu, sa fille fantasmée et son géniteur par l'autorité que lui confère son statut d'auteur. Blanche se reconnaît typée, informe, sans traits particuliers : « Moi, j'ai rien que du texte dans la tête. Des bouts de textes qui se mélangent. Mais toujours le même personnage, la mère¹⁹. » Bien qu'il tolérera ses décrochages de son rôle, Édouard refusera à sa création archétypale le loisir de véritablement faire évoluer son personnage. Il ira jusqu'à lui refuser son statut maternel, sa *gestus*, sans quoi elle n'est rien :

BLANCHE : Tu vas pas sortir ? Tu peux pas. T'es dans le texte avec moi. Où tu vas, là ?

ÉDOUARD : Je peux sortir. J'étais dans le texte parce que j'avais de la misère à être dans la vie.

BLANCHE : Édouard.

ÉDOUARD : Je suis pas Édouard. Pas vraiment. Je suis pas Heidi, non plus. Ce sont des personnages que j'ai créés. C'est moi l'auteur. Je t'ai créée, toi aussi.

BLANCHE : Pas vrai ! Je me suis créée toute seule ! Je suis la mère ! La mère de tout ! Tout sort de moi ! T'es sorti de moi comme tout le reste ! Je suis ta mère !

ÉDOUARD : Je sors du texte²⁰.

+ + +

17 Cité par Joseph Danan, « Action », Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. « Poche », 2005, p. 23. 18 Joseph Danan, *ouvr. cit.*, p. 24. 19 Michel Ouellette, *La dernière fugue* suivie de *Duel* et de *King Edward*, p. 99. 20 Michel Ouellette, *ouvr. cit.*, p. 103.

À l'auteur scénique (tout comme extra-scénique), qui a d'abord *reçu* la parole de son clan, qui se sent investi du rôle de mémorialiste²¹ et qui cherche à s'affranchir des limites familiales et des motifs usuels d'une littérature minoritaire, s'impose une figure d'auteur se délectant de l'autorité nouvellement acquise que lui procure l'écriture. Cette autorité deviendra un fardeau, une responsabilité non seulement pour le devenir de ses personnages mais également pour la préservation du récit des siens.

Dans son ouvrage *L'écrivain imaginaire*, Roseline Tremblay dresse un «épistémè de l'écrivain fictif» et propose six types de personnages d'écrivains de la littérature québécoise contemporaine. Deux de ces figures pourraient se trouver chez Michel Ouellette, soit celle du «porte-parole velléitaire» et celle du «récepteur de la parole». Selon Roseline Tremblay, «pour l'écrivain, la décision de parler au nom des siens vient souvent après la désillusion et l'échec de l'ambition personnelle²²». Dès ses premières pièces, *Corbeaux en exil*, *French Town*, *L'homme effacé* et *Le bateleur*²³, le théâtre de Michel Ouellette situe ses personnages dans un rapport de tension entre le Nord ontarien rural francophone et l'Ailleurs urbain. Cet Ailleurs urbain étranger, anglophone ou anglophile, est à la fois civilisation et exil, tentation et perdition. Plus tard, il sera opposé au centre de vie déplacé vers la banlieue dans *King Edward* et *Le testament du couturier*²⁴, où l'urbanité rime toujours avec déchéance, et où la banlieue aseptisée offre un modèle réglementé fort rassurant à première vue. La tension naît de la coexistence de la nordicité et de l'urbanité, du français et de l'anglais, du désir d'appartenir et de celui d'abdiquer et de disparaître : «Le Nord est en moi sourd et sans reflets/Mon ombre bleu pâle/Qui s'efface/Qui décroît dans la lumière artificielle de la ville/Mes origines sont des racines plantées dans le vent/Je suis un arbre à l'envers troué de néons²⁵.»

On ne revient pas indemne au milieu nourricier après un exil. La tension intériorisée entre soi et l'autre atteindra son paroxysme avec *Le testament du couturier*, *Willy Graf*, *Götterdämmerung* et *Frères d'hiver*. L'altérité est d'abord associée aux menaces extérieures qui pèsent sur la langue et sur le clan. L'altérité sera intériorisée dans *Le testament du couturier*, mais non pas à la manière ludique et assumée d'André Païement²⁶, ni même dans la logique métaphorique d'une altérité somme toute assumée, comme on le voit dans le recueil poétique iconique *L'homme invisible/The Invisible Man* de Patrice Desbiens²⁷. Chez Ouellette, l'intériorisation de

+ + +

21 Parfois le rôle est imposé ou fortement suggéré, comme c'est le cas dans *Corbeaux en exil* et dans *Tombeaux : roman* (Vanier, L'Interligne, coll. «Vertiges», 1999, 121 p.) 22 Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec, collection Littérature», 2004, p. 235. 23 Michel Ouellette, *L'homme effacé*, Ottawa, Le Nordir, 1997, 92 p.; *Le bateleur*, Ottawa, Le Nordir, 1995, 124 p. 24 Michel Ouellette, *Le testament du couturier*, Ottawa, Le Nordir, 2002, 92 p. 25 Michel Ouellette, *Frères d'hiver*, p. 50. 26 Par exemple, dans son adaptation du ballet final du *Malade imaginaire* de Molière, André Païement substitue à la charge initiale contre le charabia des docteurs latinophiles une apologie de l'hétéroglossie et d'une identité biculturelle tenant de la caricature : «Schizophrénie! Schizophrénie! You will bien vouloir excuser/Our manière de parler/Mais nous comprenons what we say/Schizophrénie! Schizophrénie! Is what we be.» André Païement, «Le malade imaginaire», *Les partitions d'une époque. Les pièces d'André Païement et du Théâtre du Nouvel-Ontario, 1971-1976*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, coll. «Bibliothèque canadienne-française», 2004, p. 296. 27 Patrice Desbiens, *L'homme invisible/The Invisible Man* suivi de *Les cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole, 1997 [1981], 186 p.

l'autre en soi même au combat à mort avec cette force envahissante qui menace l'intégrité même de l'auteur accablé par les récits parasites des personnages émergents, personnages qui renvoient inévitablement une image déformée de sa propre personne :

L'HOMME QUI LIT : Mais qui me fait souffrir moi ? Qui m'écrit ? Peut-être que je suis à mon tour un personnage dans un roman qui raconte mon histoire. Comme ça jusqu'à l'infini. Pas moyen de s'en sortir. Pris au piège. Qui m'écrit, moi ?

Silence. L'homme dépose le cahier. Il est Sheldon Willett maintenant.

SHELDON : Tu es moi. Je suis lui. Je suis. [...] Trop tard pour moi. Trop tard. Je ne pourrai plus écrire. Je ne pourrai plus lire. Je suis lui. Je suis lui. Il est moi.

Il prend un stylo. Il regarde attentivement la pointe. Sa main tremble.

SHELDON : En finir. M'éteindre. Plonger dans le noir. Dans le crépuscule.

Il porte la pointe du stylo à sa gorge. Il cherche la veine carotide.

SHELDON : Là. Juste là. La veine carotide qui bat juste sous la peau. Plonger la pointe du stylo. D'un geste rapide et assuré. Avec force. Sans hésitation. Écrire le point final²⁸.

SE JOUER DES ATTENTES

La carabine de Bobotte (*French Town*) s'est retournée contre soi, sauf qu'elle s'est transformée en stylo bien affilé ; c'est donc l'écriture en solitaire, écriture essentielle et intime, frôlant la graphomanie²⁹ qui s'avère à l'origine d'une paradoxale ouverture sur l'autre. L'autre ne sera qu'un double monstrueux parce qu'*agissant* du géniteur, un double qui *résiste* au rôle prescrit³⁰. À leur manière, tous les personnages se jouent des rôles qu'on leur a écrits ; leur révolte tient d'un profond désir d'unicité et d'authenticité devant la doxa et les attentes d'un clan de plus en plus incarné par la figure d'autorité textuelle : d'abord la mère puis, au cours des pièces, les figures d'auteur.

Johanne Melançon a abordé la question de la figure de l'auteur depuis la pièce *Corbeaux en exil* jusqu'au roman *Tombeaux*, en passant par *Duel*, en insistant de

+ + +

²⁸ Michel Ouellette, *Götterdämmerung*, p. 62-63. ²⁹ Ce qui en émane, surtout : les personnages spectraux, les obsessions mortifères des personnages révélées. ³⁰ Les personnages se lancent des défis et provoquent inévitablement soit leur géniteur ou leur ascendant : le Colonel le fait avec Pete ; Pete défie à son tour sa mère Emily (*Corbeaux en exil*) ; Willy Graf déjoue Sarah Rosenfeld (*Willy Graf*) ; Blanche cherche à s'affranchir de l'influence d'Édouard ; Édouard rétorque en abandonnant Blanche à son propre sort (*Duel*) ; Miranda ne laissera pas Mouton la réduire à une écriture fantasmée (*Le testament du couturier*) ; Pierre, se montrant aussi poétique que son frère, le poète suicidaire, détrompe Paul (*Frères d'hiver*) ; tout comme Pierre-Paul a défié les attentes de tous les siens avec un dernier coup de théâtre (*French Town*) ; les Gotterdam échappent à Sheldon Willett et on peut supposer que Sheldon Willett défie à son tour Michel Ouellette (*Götterdämmerung*).

manière convaincante sur l'imposition maternelle d'une parole à un fils porte-parole velléitaire malgré lui. Elle observe avec justesse qu'entre la première pièce de théâtre et le roman, « dans l'approfondissement de la réflexion sur l'écriture, surgit, surtout dans le roman, le "personnage" du lecteur, indispensable, semble-t-il, à la transformation de la relation à l'écriture³¹ ». Ce lecteur reviendra dans *Willy Graf*, où ce qui a été écrit est un calque prescriptif pour le personnage éponyme sans qu'il ne s'en rende d'abord compte et, de manière on ne peut plus explicite dans *Götterdämmerung* en la personne de L'homme qui lit. Comme quoi les auteurs lisent parfois les critiques et y répondent ! Malgré ses observations sur les efforts conscients de figures d'auteurs cherchant à s'affranchir du récit du clan, Melançon reprend la doxa institutionnelle franco-ontarienne, celle-là même que Ouellette cherche à tromper. Elle insiste sur le fait que chez Ouellette, « celui qui écrit ne peut échapper à son milieu d'origine : le retour au Nord, la figure de la mère, véritable incarnation du passé, désir de comprendre ce passé, sont là pour nous le rappeler³² ».

Après avoir constaté l'appartenance thématique et formelle de l'œuvre de Ouellette aux tropes traditionnels franco-ontariens (l'assimilation, la marginalisation, l'aliénation), Dominique Lafon décèle les « traces de ce paradoxal échange entre l'affirmation individuelle et l'identité collective³³ ». Elle voit dans *Duel*, *La dernière fugue* et *King Edward* des œuvres qui révèlent « la mise en question de la légitimité comme de l'authenticité de l'écriture³⁴ » et l'exemple de « l'affirmation individuelle [qui] l'emporte sur le devoir de communalité³⁵ » (PC, 270). Aux antipodes de la position de Johanne Melançon, tout en observant le même processus d'individualisation de l'écriture chez Michel Ouellette, Dominique Lafon montre que son théâtre, « après avoir suivi les sentiers fléchés de la thématique collective, qui, paradoxalement, l'ont conduit à une sorte de cantonnement institutionnel, s'est engagé sur la voie d'une inspiration autre, sur un chemin de traverse qui l'a mené à la croisée des cultures³⁶ » (PC, 273). L'approbation de celle qui avait été son premier conseiller dramaturgique et metteur en scène (pour *Corbeaux en exil*) ne sera peut-être pas sans influencer les textes et les productions à venir.

DÉMARCHE CORRECTRICE

Si les personnages de Ouellette sont engagés dans une démarche *correctrice*, peut-être agissent-ils dans l'esprit de leur auteur, qui revient sur les personnages de *French Town* pour leur donner une messe des morts rédemptrice dans *Requiem*. Ouellette donne ainsi au père Bobotte une présence scénique et une voix ; Cindy/

+ + +

31 Johanne Melançon, « Michel Ouellette : parcours d'une écriture », Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne. Voies nouvelles, nouvelles voix. Actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 3 au 5 mai 2001*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 92. 32 Johanne Melançon, ouvr. cité, p. 110.

33 Dominique Lafon, « Michel Ouellette : les pièges de la communalité », Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 258. 34 Dominique Lafon, ouvr. cité, p. 268. 35 Dominique Lafon, ouvr. cité, p. 270. 36 Dominique Lafon, ouvr. cité, p. 273.

Sophie aura le droit de se réhabiliter par la maternité. Le fils, Gilbert Pierre-Paul Simon Bédard, portera en lui les stigmates du passé familial à même son nom chargé d'histoire. L'exercice s'inscrit dans la même logique que sa réécriture de *Lavalléville* ou encore dans la résistance des personnages de *Duel* et *Willy Graf* au destin qu'un auteur leur impose par leurs noms.

En 1992, Ouellette reprenait en effet une adaptation de *Lavalléville* que Marie-Thé Morin avait amorcée pour le Théâtre du Nouvel-Ontario³⁷ ; cette première version était une simple actualisation du langage avec quelques modifications d'ordre esthétique. Déjà, l'idée de reprendre le texte fondateur et mythique de la dramaturgie franco-ontarienne excitait les passions, mais, injure au souvenir d'une époque, on s'autorisait des corrections ! Michel Ouellette irait encore plus loin avec sa version, notamment en ajoutant un prologue et un épilogue situés en 1992. L'adaptation comprendrait donc une part de commentaire sur l'œuvre d'origine ainsi qu'une mise en contexte toute ouellettienne. Le prologue, comme celui de *Corbeaux* deux ans plus tôt, encadre le récit et en fait un récit « historique » que l'on peut traiter avec une part d'objectivité, plutôt qu'un objet fétiche que le souvenir de l'époque et le suicide de son auteur avaient rendu intouchable. Ouellette réussit à peupler la scène des fantômes de Lavalléville, comme on en verra tant dans ses autres pièces. *Lavalléville* met en scène une famille qui a fui le Québec pour se terrer en milieu clos, terrorisée à l'idée d'un contact avec l'étranger. Un anglophone de Toronto vient troubler le paradis du clan et offre la possibilité à la jeune Diane de s'enfuir avec lui. Dans la version de Paiement, Diane décidera de rester à Lavalléville, intériorisant l'effet de panopticon de Bentham/Foucault³⁸. Ouellette, pour sa part, autorisera Diane à quitter le village de consanguins dans sa version de la pièce. Diane devient alors l'épouse de Cyrbantigne et le suit jusqu'à Toronto. De plus, Diane et Cyrbantigne veillent sur le village et en font un *success story* économique avant qu'ils ne se voient contraints de se départir de la forge. Ambroise, épuisé et incapable de se battre à nouveau (comme le sera Cindy dans *French Town*), est prêt à accepter la transaction, sauf que l'auteur lui a donné un fils, un héritier. Cet Alexandre du Nouvel-Ontario (inspiré du personnage d'Hélène Brodeur, peut-être³⁹ ?) refuse de céder la forge au conseil du village et s'interdit d'envisager de quitter le nid familial. En rejetant la folklorisation de la forge et du village (on pense la transformer en musée), en insistant sur son legs, Alexandre rappelle que tant et aussi longtemps qu'il y a de la relève, la communauté est toujours vivante. En donnant un fils à Ambroise, Ouellette inscrit formellement *Lavalléville* à la tête d'une chaîne historique et il s'approprie du fait même l'œuvre phare de la dramaturgie franco-ontarienne ;

+ + +

³⁷ Michel Ouellette, *Lavalléville, un texte d'André Paiement*, adaptation de Michel Ouellette (version numéro 7), tapuscrit, 1992, 89 feuillets. Texte de la création conservé aux archives du Centre de recherche en civilisation canadienne-française à l'Université d'Ottawa. ³⁸ Une réplique de Diane en fin de pièce vient confirmer l'effet du panopticon, soit l'intériorisation d'un sentiment de surveillance, l'autocensure empêchant de s'échapper de son sort. Diane : « Mon oncle Adolphe, mon oncle Adolphe ! C'est correct ! J'ai décidé que Lavalléville est pas si mal que ça. Je veux rester et je veux travailler. » André Paiement, *Lavalléville*, p. 141. ³⁹ Hélène Brodeur, *La quête d'Alexandre. Chroniques du Nouvel-Ontario*, t. I, Sudbury, Prise de parole, 1985, 283 p. ; *Entre l'aube et le jour. Chroniques du Nouvel-Ontario*, t. II, Sudbury, Prise de parole, 1986, 233 p.

surtout, comme le montre Dominique Lafon, il rompt le pacte de communalité fondé par la pièce et entretenu par le milieu pendant une vingtaine d'années.

Ouellette répondra de la même manière à d'autres œuvres franco-ontariennes. Par exemple, dans *L'homme effacé*, on retrouve une réaction au désespoir suicidaire de Ludwig dans ma propre pièce, *Rappel*. Cette pièce, la suite de *La litière*⁴⁰, a été conçue comme une manière de réplique au suicide de Pierre-Paul (*French Town*), qui, lui, s'inscrivait en dialogue avec le parricide du *Chien* de Dalpé, geste que les personnages de *Lavalléeville* de Paiement ne s'étaient jamais autorisé. Michel Ouellette établit explicitement le lien entre ces pièces dans sa thèse de maîtrise⁴¹ ; la solitude de Ludwig (*Rappel*) trouve son écho dans celle de Thomas. Dans les deux cas, une trinité chorale hors du temps les assaille de sa version des faits ; dans les deux cas, ils s'enferment dans un mutisme et se refusent à toute communication. Sauf que le sort de Ludwig est inévitable. Thomas, par contre, n'est pas perdu à jamais ; il a été trahi, il s'est perdu dans la jungle urbaine, mais il s'en sortira, puisqu'il y a espoir. Cet espoir a un nom, sa fille Ève. Avant de mourir, Ludwig disait à son père : « Je voudrais réapprendre à vivre, moi aussi⁴². » Thomas n'aura qu'un mot en bouche avant le rideau : « Ève⁴³. » C'est par elle que tout devra renaître. Quoi qu'il devienne, sa lignée est assurée. Dans la logique du récit ouellettien, Ève portera en elle son récit et celui de son père, et ainsi de suite. *L'homme effacé* n'est pas tout à fait « invisible » non plus. Seulement *effacé*, en retrait : « *The invisible man doesn't live here anymore*⁴⁴ », soit, mais il n'est pas tout à fait disparu. Sa rédemption passera par sa fille, qui incarne le renouveau.

Requiem est à la fois une suite et une relecture des événements de *French Town*. Il y a historicisation ou mythification des gestes de Pierre-Paul puisqu'ils ont été posés dans le passé, avant sa mort. De même, Bobotte peut être mis en scène étant donné qu'il n'habite plus ses enfants. Il est spectral à part entière. Il n'y aura pas de révélation d'un secret cette fois ; c'est une œuvre polyphonique entière vouée au récit de la survivante, Sophie/Cindy, qui sera plutôt représentée. Des répliques sont reprises *in verbatim* de *French Town*, et l'on sent la citation actualisée à la lumière des événements transformateurs chez Sophie. La transformation a eu lieu, cette pièce est donc mi-témoignage, mi-oraison funèbre, corrigeant toutefois le sort de Sophie/Cindy. Même dans ce monde nouveau où toutes les traces de sang ont été effacées, où tout est possible, elle inscrira son fils à naître dans la chaîne en lui donnant un nom comprenant non seulement l'oncle, le grand-père et la grand-mère, mais l'arrière-grand-père par association, Simon de *Corbeaux*. La vie de Cindy, avec la fermeture de la scierie, la mort de son bouc émissaire et l'exil de son amoureux, était vouée à l'échec. Ouellette a voulu lui donner un deuxième souffle. Parce qu'il lui accorde une descendance, sa vie prend tout son sens, car elle

+ + +

40 Patrick Leroux, *Rappel* et *La litière* dans *Implosions*, Ottawa, Le Nordir, 1996, 227 p. 41 Michel Ouellette, *Iphigénie en trichomie* suivi de *Entre construction et déchéance. Réflexions sur le processus de création littéraire*, thèse de maîtrise, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, 2004, 149 f. Voir le chapitre « De Paiement à Leroux. Vers l'éclatement de la famille », p. 91-104. 42 Patrick Leroux, *Rappel*, p. 218. 43 Michel Ouellette, *L'homme effacé*, p. 92. 44 Patrice Desbiens, *L'homme invisible/The Invisible Man*, p. 101.

n'intégrera vraiment sa lignée qu'avec le temps. Pour reprendre le titre d'Ionesco, les corrections de Ouellette visent à nous rappeler que l'avenir est dans les œufs ! Alexandre, Gilbert Pierre-Paul Simon et Ève forment la relève tant attendue. Il n'y aura guère de folklorisation ou de fossilisation, ni même sera-t-il question de survie, puisque la prochaine génération s'active déjà et qu'elle s'inscrit dans un tout cohérent.

Le testament du couturier ressort de l'œuvre de Ouellette comme étant la première tentative de rupture radicale avec ce qui la précède. Cette pièce apparaît donc comme un effort conscient, sinon de correction de ses propres stratégies d'écriture, du moins d'un désir d'explorer de nouvelles contrées. Elle résiste à la mise en scène du récit historique par les personnages du présent, mis à part la lecture dudit testament du couturier sur le patron de la robe par Mouton (mais ce texte demeure méta-théâtral, l'ajout conscient d'un matériau d'exposition par le dramaturge, plutôt que mû par le désir profond des personnages de révéler leur passé). On n'y retrouve ni le proverbial prologue polyphonique, ni figure maternelle léguant au protagoniste le récit familial multiple et encombrant. Bien que la secrétaire, Yolande, grâce à son obsession pour les objets interdits d'une autre époque tels les manuels de sexualité, obligera Royal à renouer avec un passé trouble qu'on a cherché à effacer. Ces personnages futuristes sont de leur temps ; ils vont voir le psychothérapeute non pas pour se souvenir, mais pour oublier, pour se déssexualiser. Ceci, bien sûr, prépare un terrain fertile pour la fétichisation des icônes du passé, cette fascination pour la robe et le véritable tissu, les manuels de sexualité, voire l'acte sexuel devenu malheureusement désuet. Flibotte obligera la société à renouer avec le monde médiéval de la saleté et des infections. Son infection, comme le présumé déversement de sang sidéen de Heidi dans le salon de coiffure de *Duel*, a le potentiel de tuer. Flibotte use du matériau historique pour anéantir plutôt que pour prévenir et enseigner. On retrouve le même instinct chez Jean-Baptiste dans *King Edward*, qui a préféré faire assassiner un ami qui n'avait pas su répondre à l'appel de la race. *Le testament du couturier* est une rupture formelle et consciente de la part de l'auteur. On reconnaît tout de même ses obsessions, sa langue (même filtrée), certains personnages. Par rapport à l'œuvre qui précédait, la principale innovation ou transformation se situe dans le déplacement d'une parole-action, à travers laquelle le récit était normalement mis en scène, vers une action causale traditionnelle (tout de même amputée de la moitié du dialogue). Ce désir de se renouveler s'inscrit dans la logique proactive et positive de ses corrections inter et intratextuelles. Michel Ouellette a su résister à la tentation de l'édifice généalogique à la Tremblay ; il préfère plutôt entretenir un dialogue avec ses prédécesseurs et ses contemporains tout en cherchant à se réinventer. En cela, il répond aux exigences historiographiques de son théâtre et à la promesse d'un renouveau gravé dans ses corrections dramatiques.

SEUL DEVANT SOI-MÊME (ET SON LECTEUR)

SARA : Je connais Willy Graf. Je l'ai inventé.

WILLY : Vous m'avez inventé ?

SARA : Peut-être.

WILLY : Au revoir !

SARA : Restez. Je vous en prie. Un moment ⁴⁵.

Willy Graf, un pompier qui ne cherche qu'à oublier son passé trouble, voit sa vie perturbée par une voisine de palier, l'écrivaine Sara Rosenfeld. Par un habile montage de hasards provoqués, Sara conspire à faire de sa muse taciturne un puits d'émotions duquel tirer matière à rédaction. Elle vampiriserait l'homme qui l'a inspirée et poussée à l'écriture pendant vingt ans, car son œuvre ne pouvait aboutir sans sa présence réelle, incarnée, dans sa vie : « Vingt ans à noircir des pages secrètes. Je n'arrivais pas à tout écrire. [...] Quand enfin vous vous êtes installé juste à côté de moi, j'ai pleuré de joie. J'ai pu me remettre à l'écriture. Vous êtes venu à moi parce que je vous avais inventé dans mon roman ⁴⁶. » Elle manipule la vie de Willy Graf afin d'y puiser le nécessaire pour sa propre fiction. Curieusement, le récit qu'elle lui remettra ne tiendra pas de la biographie spéculaire, comme on serait en droit de l'imaginer, mais sera plutôt son propre récit familial transcontinental, présenté comme autofiction fantastique, où l'on reconnaît étrangement les visages et les attitudes des personnages de la vie de Willy Graf constamment interrompue par les manigances de Sara. Ainsi, elle s'est doublement approprié la vie et la *gestus* de Willy Graf en échangeant sa vie tranquille contre une série de péripéties successivement imposées et en lui subtilisant son nom ainsi que l'essentiel de sa personne par le biais de son récit familial tronqué. Devant l'impossibilité d'une vie commune, elle remet à Willy l'unique exemplaire de l'œuvre qu'il lui a permis d'achever ; elle retourne alors auprès de sa première muse, la grand-mère qui a inspiré le récit, délaissant le facilitateur, l'abandonnant à sa vie évincée. L'écriture aura été pour elle à la fois geste de réécriture du récit familial et de correction de la vie de Willy Graf. Les deux actions étant accomplies, que lui reste-t-il, hormis la solitude désolante et néanmoins nécessaire de l'interstice des projets d'écriture ?

Oui, je suis au bout de l'écriture, de mon écriture, où je ne peux plus être. Il ne me reste qu'à partir. [...] Je n'ai plus rien à quitter. Même pas toi, et notre fausse gemellité. Même pas nos souvenirs communs. J'ai tout oublié. Si je te laisse ce journal, c'est sans espoir, sans conviction. Par un hasard quelconque, ces pages mourront peut-être sans jamais avoir été lues. Ce serait bien ainsi. Ai-je besoin d'un dernier lecteur ⁴⁷ ?

Dans *Frères d'hiver*, au testament du suicidaire qu'on devine au fil du « journal d'accompagnement » de l'œuvre de Paul, son frère Pierre aura comme réponse une réplique toute ouellettienne : « Après j'écirai à mon tour, une prose en vers/détachés pour raconter le souvenir de cette mort/que je lirai pour mieux l'oublier ⁴⁸. » Ce sera donc au double de l'auteur, son lecteur privilégié, de reprendre le récit-

+ + +

⁴⁵ Michel Ouellette, *Willy Graf*, p. 14. ⁴⁶ Michel Ouellette, *ouvr. cité*, p. 108. ⁴⁷ Michel Ouellette, *Frères d'hiver*, p. 36. ⁴⁸ Michel Ouellette, *ouvr. cité*, p. 38.

palimpseste et de contribuer, par sa réécriture, à l'œuvre du ré-écrivain. Paradoxalement, le « journal d'accompagnement » de Paul a son double, celui, inédit, de Michel Ouellette. Les deux journaux relatent une profonde solitude de l'auteur devant l'objet écrit qui ne lui appartient déjà plus. La solitude de l'auteur de théâtre devant l'œuvre à léguer aux gens de théâtre, du moins si elle est achevée, sera trompée par l'inscription de l'auteur à même ses pièces. L'intrusion autoriale serait-elle alors une stratégie de l'auteur lui permettant d'accoucher du texte tout en se donnant l'illusion que son effigie veillera sur lui et qu'il lui rendra la pareille ?

Tout en mettant en scène écrivains et fabulateurs bourgeois et décadents, le « meurtre et mystère » ludique chez les Gotterdam (*Götterdämmerung*) propose, par la présence de L'homme qui lit, c'est-à-dire l'auteur emprisonné Sheldon Willett, un regard sur la création comme quête d'une vérité transformatrice, voire libératrice. L'exercice de l'écriture, pour Sheldon Willett qui a été injustement accusé d'un meurtre, est devenu celui du plaidoyer et de l'enquête spéculaire livrée en solo : « J'en ai des coupables plein mes cahiers. Quinze ans de coupables enfermés dans des histoires⁴⁹. » Encore une fois, l'écrivain tente l'impossible en réécrivant le passé en vue d'en résoudre l'énigme qui incarcère l'auteur et les personnages. Conclusion inusitée chez le ré-écrivain dont l'œuvre est tout de même itérative et représente rarement le poids et la portée de l'histoire comme issues pour les personnages : Sheldon Willett sera libéré grâce à son écriture ou plutôt grâce à sa lecture. En dépit de ses fantaisies policières onanistes, le sort de Sheldon sera réglé par Tara Verada dont la quête pour la vérité est motivée par sa lecture des gloses de la victime, l'amoureuse de Sheldon : « Julie avait souligné plusieurs passages. Il y avait aussi des notes dans les marges à ton intention. Elle discutait avec ton texte. Elle le commentait. Parfois elle t'écrivait des mots d'amour. J'étais comme témoin de votre relation par l'intermédiaire de ce livre⁵⁰. » Ainsi, c'est moins l'écriture que sa réception, l'engagement d'un lecteur envers elle, qui marquera la rédemption possible du ré-écrivain emprisonné. La libération de Sheldon Willett sera possible grâce à la force persuasive non pas de ses écrits mais de l'effet que ceux-ci auront sur une lectrice. Ouellette, pourtant auteur de théâtre, après de nombreux textes explorant la solitude de l'écrivain, semble arriver à la conclusion correctrice que l'œuvre solitaire n'a de sens qu'en rapport dialogique. La dernière didascalie de la pièce indique que Tara et Sheldon « sortent. Sheldon laisse derrière lui ses carnets de culpabilité⁵¹ ». Peut-être est-ce là l'aboutissement de l'exercice d'une introspection autoriale confrontant l'auteur à ses angoisses liées à l'écriture. L'écriture rédemptrice des dernières œuvres, de même que leur caractère génératif et leur ouverture sur l'autre laissent présager un rapport peut-être plus intime avec le lecteur. La figure de l'auteur mise en scène doit-elle nécessairement être ce « miroir qui se regarde dans le miroir », comme le veut l'extrait placé en épigraphe ? Le mouvement vers soi du personnage de l'auteur est un paradoxal mouvement vers l'autre, son lecteur — son interlocuteur privilégié. L'adresse de l'auteur au public peut-elle alors se passer d'un

+ + +

49 Michel Ouellette, *Götterdämmerung*, p. 65. 50 Michel Ouellette, *ouvr. cité*, p. 66. 51 Michel Ouellette, *ouvr. cité*, p. 66.

intermédiaire comme alter ego ? La porte est ouverte à un dialogue sans postures, sans conventions. En cela, le théâtre de Michel Ouellette rejoint — et même radicalise — un mouvement déjà présent dans la dramaturgie québécoise, une progression d'une dramaturgie communautariste, celle du « nous », vers une dramaturgie de l'individu, un récit de soi offert aux autres, comme témoignage et gage d'appartenance à une communauté d'individus.